



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2014

---

## **Textile Medien**

Weddigen, Tristan

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-95844>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Weddigen, Tristan (2014). Textile Medien. In: Schröter, Jens. Handbuch Medienwissenschaft. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 234-238.

## 4. Textile Medien

### Textilien als ›Medium‹

Textilien können – im Sinne eines ›schwachen‹ Medienbegriffs – als ›Medium‹ verstanden werden, wenn sie neutrale materielle Träger von Bild- und Schriftzeichen sind (vgl. Schulte-Sasse 2010; Schwarz 2011). Kleider, Stickereien, Leinwandgemälde sind Oberflächen, die der mehr oder weniger zielgerichteten Kommunikation politischer, religiöser oder persönlicher Botschaften dienen können. In diesem Fall sind jedoch weder die Form noch die Bedeutung der visuellen Zeichen – seien es Wörter, Symbole oder Historienbilder – und ihre Komposition medienspezifisch, sondern sie werden lediglich auf ein Material aufgetragen, dessen Eigenschaften wie Faltbarkeit, Leichtigkeit und Tragbarkeit sich für den jeweiligen Kommunikationszweck und den räumlich-gesellschaftlichen Kontext (ob Sakralraum, Galerie, Schlachtfeld) als besonders geeignet erweisen. Aus dem Kommunikationskontext können sich formale Traditionen herausbilden, die habituell mit dem textilen Medium in Verbindung gebracht werden, etwa auf Fernsicht ausgerichtete, klar unterscheidbare Muster und Farben auf Fahnen. Umgekehrt geben die besonderen Materialeigenschaften, etwa das Raster von Kette und Schuss im Gewebe, den applizierten oder eingearbeiteten Zeichen eine medienspezifische Form. Im besonderen Fall von Textilien können Zeichen und Träger, Figur und Grund, materiell voneinander getrennt sein oder aber eine Einheit bilden, wie etwa im Fall eines gewebten Rapports (ein Rapport ist ein sich wiederholendes, die Oberfläche des Stoffs strukturierendes Muster, das u. a. durch die Art des Webens, durch Einfärben oder Bedrucken hergestellt werden kann). Sie können zudem formal aufeinander Bezug nehmen, müssen dies aber nicht notwendigerweise. So kann in einem Ölgemälde die textile Struktur der Leinwand durch ein feines Gewebe und eine Grundierung verringert oder aber, wie etwa in der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts, mittels eines groben Stoffes als eigenes, expressives Stilmittel verwendet werden. Als bloßer Informationsträger betrachtet, der er als solcher primär nicht ist, besitzt Stoff keine konstitutive Medienspezifität. Seine Merkmale ergeben sich allein aus dem Zusammenspiel von Material und Nutzungskontext.

Möchte man das textile Medium in eine ›Meistererzählung‹ der Geschichte der Kommunikations-

und Reproduktionsmedien zwischen typografischen und analogen Medien einordnen, muss man auf eine Miszelle Aby Warburgs verweisen, in der er erstmals über Tapisserien als künstlerisches, textiles Medium reflektiert: Der flandrische Bildteppich des 15. Jahrhunderts ist für ihn nicht nur auf Grund seiner Materialeigenschaften ein »bewegliches Bildervehikel«, das den burgundischen Geschmack in Italien verbreitet. Sondern er ist auch – weil »der Weber als anonymen Bildervermittler denselben Gegenstand technisch so oft wiederholen konnte, wie der Besteller es verlangte« – »in der Entwicklung der reproduzierenden Bildverbreiter gleichsam der Ahne der Druckkunst« und trage daher »demokratischere Züge« (Warburg 1907, 41). So wie später Walter Benjamin die Kopie eines Originals nicht von der massenhaften, technischen Vervielfältigung einer Vorlage klar unterscheidet (vgl. Benjamin 1977), deutet Warburg den handwerklichen, wirktechnischen Vorgang der Übertragung des von einem Meister gestalteten Kartons in die von einer Werkstatt hergestellten Tapisserien als ein Reproduktionsverfahren nach dem Modell der Druckgrafik. Wandteppiche, die nur in beschränktem Maße neu aufgelegt wurden, können jedoch auf Grund des Übertragungsverfahrens allein, das ebenso auf andere Medien wie Wand- und Tafelmalerei angewendet wurde, keineswegs als demokratisches Massenkommunikationsmedium betrachtet werden. Vielmehr gehören sie zu den wichtigsten und luxuriösesten Medien höfischer Repräsentation weltlicher und klerikaler Eliten der Vormoderne (vgl. Brassat 1992). Die Meinung, dass der mit Lochkarten operierende Jacquard-Webstuhl der Ahne des Computers und des digitalen Bildes sei, gehört ebenso zur Technikmythologie (vgl. Schneider 2007). Textilien zählen sicherlich zu den wichtigsten Medien, die die menschliche Umwelt konstituieren – so zählt Marshall McLuhan Kleider zu den Erweiterungen des Menschen (vgl. McLuhan 1968) –, doch lässt sich das textile Medium nicht wie Buchdruck, Radio, Fernsehen in eine Entwicklungsgeschichte der Kommunikationstechnologien einschreiben.

Die Frage, ob Textilien – im Sinne eines ›starken‹ Medienbegriffs – als ›Medium‹ begriffen werden können, das die Botschaft spezifisch prägt und mit ihm eine engere Beziehung eingeht, muss grundsätzlich angegangen werden. Was ist ein ›Textil‹? Textilien werden oft als Material bezeichnet, so etwa in der jüngsten materialästhetischen Forschung (vgl. Wagner 2001; 2002; 2010).

Weil es sich bei Textilien nicht um Natur- oder Rohmaterial handelt, sondern um ein kulturtechnisches Fabrikat, können sie allerdings nur im übertragene Sinn als Material bezeichnet werden, und zwar als etwas mehr oder weniger Verarbeitetes, das für die Herstellung eines Endprodukts, etwa eines Zeltes, Verwendung findet. Wiederum ist das Material für die Definition des Textilen – das so Unterschiedliches bezeichnen kann wie Kettenhemden, Filzskulpturen und Einkaufsnetze – unwesentlich, so dass man auf eine spezifische Verarbeitungstechnik als Merkmal ausweichen mag. Doch auch in diesem Fall sind die Techniken, etwa diejenigen der Stickerei, der Weberei und des World Wide Web, kaum unter einen gemeinsamen Nenner zu bringen und nur auf Grund von textilen ›Familienähnlichkeiten‹ (Wittgenstein) miteinander vergleichbar. Daher kann das Textile auch als eine Metapher oder als ein Gruppe miteinander verwandter Eigenschaften verstanden werden, die alles Verknüpfte, Gewebe, Flexible bezeichnen, so etwa auch das Narrativ, die Haut, das Ornament.

Wenn die Kunstwissenschaft schließlich von einem künstlerischen Medium spricht, dann ist darunter zumeist produktionsästhetisch eine Kunstgattung zu verstehen, die auf bestimmten Techniken und Materialien beruht, wie etwa die traditionelle Bildhauerei auf Steinbearbeitung. Eine solche akademische, konventionelle Klassifizierung ist allerdings durch die Avantgarden und die zeitgenössische Kunst hinterfragt und aufgelöst worden, die daher ein besonderes Reflexionsmaterial bieten (vgl. Weddigen 2011a; 2011b). Deswegen bezeichnet Textilkunst heute eher die historischen textilen Künste sowie handwerklich orientierte Phänomene der letzten Jahrzehnte, von Fiber Art bis Guerilla Knitting, wogegen inzwischen das Textile in der zeitgenössischen Kunst Einzug erhalten hat und sich mit anderen Medien vermischt. Es stellt sich also heraus, dass das Textile als ein Hybrid die Grenzen der üblichen Objektgattungen sprengt: Es kann ein Material, eine Technik, eine Metapher, ein Medium sein und die herkömmliche Unterscheidung von Material, Artefakt, Bild und Kunstwerk in Frage stellen. Dies kann analytisch unüberwindbare Schwierigkeiten bieten, aber kreativ großes Potential bergen.

Vom Textil als einem ›Medium‹ zu sprechen, wird dann erst bedeutsam, wenn es sich selbst als solches eine Identität gibt und ein Selbstbewusstsein erlangt, was vorzugsweise in der Kunst geschieht – oder was überhaupt Kunst als ein selbstreflexives Herstellen ausmacht, das sich selbst im Werk ausstellt und vorführt (vgl. Stoichita 1993; s. Kap. II.5). Im Sinne ei-

nes textilen, gattungsübergreifenden und sichtbaren Prinzips der Künste geht Gottfried Semper Entwurf einer Entwicklungsgeschichte des Stils in den technischen Künsten von der textilen als einer Urkunst aus und stellt darin eine erste umfassende, einflussreiche Theorie dieses Mediums dar (vgl. Semper 1860–1863). Das technische Artefakt entsteht nach Semper aus dem Zusammenspiel von Zweck und Material: Die textilen Rohstoffe (Leder, Kautschuk, Lacke, Flachs, Baumwolle, Wolle, Seide) sind auf Grund gemeinsamer Materialeigenschaften (Biegsamkeit, Zähigkeit, Reißfestigkeit) bestimmt und werden mittels textilkünstlerischer Techniken (Bänder und Fäden, Knoten, Masche, Geflecht, Gewebe, Stickerei, Färberei) dazu gebracht, Grundfunktionen des Textilen zu erfüllen (Reihung, Band, Decke, Naht). Weil letztere sich auf unterschiedliche Künste übertragen lassen, kann Semper bekanntlich die Baukunst auf das anthropologische Prinzip der Bekleidung zurückführen. Bereits hier ist das textile Medium als ein Hybrid erkannt, das durch Materialien, Techniken, Funktionen und daraus resultierenden Formen definiert wird.

Auf Grund seiner Hybridität muss das textile Medium von verschiedenen, sich überschneidenden disziplinären und methodischen Blickpunkten aus betrachtet werden, wenn man seinem Bedeutungspotential gerecht werden möchte. Der materialästhetische Ansatz kann Stoffe in kulturhistorischer Perspektive als ein Medium wirtschaftlichen und interkulturellen Tauschverkehrs von Materialien und Formen betrachten oder sich etwa am Materialdiskurs der Postminimal Art beteiligen (vgl. Livingstone/Ploof 2007). Darüber hinaus können die textilspezifischen Techniken als formale Sprache und Bedeutungsstruktur des Mediums analysiert werden (vgl. Emery 1994).

In der Historiografie der modernen Kunst begründen Textilien und ihre ornamentale Struktur, die sich aus Techniken und Materialien ergeben, etwa das »carpet paradigm« (Masheck 1976) der abstrakten Kunst, tragen zum Primitivismus der Moderne bei (vgl. Meyer 2000) oder sind als gewebte Stoffe, vor allem am Bauhaus, Gegenstand künstlerischer Erforschung der ästhetischen Möglichkeiten des Mediums gewesen (vgl. Droste/Ludewig 1998). Als Material und Medium deckt Kleidung eines der größten Bedeutungsfelder ab und erfordert eine stärker rezeptionsästhetische Betrachtung. In der Folge semiotischer Ansätze (vgl. Barthes 1985) und mit der postmodernen Mode, die Kleidung und Körper dekonstruiert, hat sich jüngst eine ikonologi-

sche Erforschung von Kleidung als Medium entwickelt, die Kleidung im Bild untersucht und als Bild versteht und so die traditionelle Kostümkunde und Modegeschichte ergänzt (vgl. Holenstein u. a. 2010; Zitzlsperger 2010; Ganz/Rimmele 2012).

Aus einer funktionsgeschichtlichen Warte betrachtet, tragen Textilien seit der Antike zur rituellen und inszenatorischen Konstitution von architektonischem und sozialem Raum sowohl im profanen wie im sakralen Kontext wesentlich bei, woraus zum Beispiel das Motiv des Vorhangs entsteht (vgl. Eberlein 1982). Textilien staffierten im Mittelalter und in der frühen Neuzeit die repräsentativen Wohnräume der Eliten aus und charakterisierten noch das bürgerliche Interieur, wie Walter Benjamin bemerkt (vgl. Benjamin 1982, 281–300), bevor sie mit dem Siegeszug der ›weißen Moderne‹ in der europäischen Wohnkultur marginalisiert wurden. Mit figürlichen Tapisserien ließen sich darüber hinaus portable, flexible und kombinierbare symbolische Orte im Innen- und Außenraum ad hoc herstellen. Wenn man das Textile vor allem als Metapher versteht, erweist es sich als historisch, kulturgeografisch und medial fast omnipräsent. Ein wichtiges Bedeutungsfeld seit der Antike ist dasjenige des ›gewobenen‹ Textes (*textus*) (vgl. Scheid/Svenbro 2003; Kuchenbuch/Kleine 2005). Spezifische Techniken wie das Weben und Spinnen stehen von alters her für naturphilosophische, politische, religiöse und poetologische Ideen der Ordnung, zum Beispiel für diejenige des Weltgewebes, des Schicksals oder der Dichtung (vgl. Harlizius-Kluck 2007), wie sich etwa an Platons *Staatsmann* (280 f.) zeigen lässt. Auch Materialeigenschaften können zu kulturphilosophischen Metaphern verallgemeinert werden, etwa die Falte (vgl. Deleuze 1995) oder die Grenze (vgl. Nixdorff 1999).

### Textile Medien im Kunstdiskurs

Will man schließlich Textilien als selbstbewusstes, das heißt als künstlerisches ›Medium‹ verstehen, muss zuerst auf den konventionellen Kunstdiskurs verwiesen werden. Die kunsttheoretische und künstlerische Medienreflexion setzt im 15. Jahrhundert mit Leon Battista Alberti und Leonardo da Vinci an (vgl. Alberti 2000; Farago 1992) und beruht auf einem rhetorischen Vergleich oder Wettstreit (*paragone*) der Künstler und Kunstgattungen (vgl. Baader u. a. 2007; Preimesberger 2011), etwa der Malerei mit der Dichtung (vgl. Lee 1967). Aus der Gegenüberstellung von Malerei und Bildhauerei, die Be-

nedetto Varchi erstmals 1547 systematisch anstellte (vgl. Mendelsohn 1982; Varchi 2012), geht die Malerei – bis heute – als Leitmedium unter den bildenden Künsten hervor.

Mit Giorgio Vasaris zweiter Ausgabe seiner Künstlerbiografien von 1568 installiert sich ein intellektualistischer, idealistischer Kunstbegriff, der der Idee und ihrer Manifestation als Zeichnung (*disegno*) vor der handwerklichen Ausführung den Vorrang gibt (vgl. Vasari 1964–1987; Kemp 1974). Damit wurden solche Medien und Gattungen, wie etwa das Goldschmiedehandwerk oder die Glasmalerei, aus dem Kunstdiskurs, vor allem aus der publizierten Kunsttheorie verdrängt, obwohl sie bei den Auftraggebern und Sammlern bis zum 19. Jahrhundert eine hohe Wertschätzung genossen.

Gegen diese Tradition wendet sich die jüngere Forschung der *material culture*, die im künstlerischen Handwerk eine Form des ästhetischen Denkens sieht (vgl. Adamson 2007). Bei der Untersuchung der textilen Künste muss der Fokus auf den textilen Bildern liegen, insbesondere auf Tapisserien, weil nur sie der Malerei nahe genug sind, um ihre spezifische Identität vor der Folie der Malereitheorie zu umreißen. Um einen solchen historischen, kaum schriftlich fixierten Mediendiskurs des textilen Bildes zu rekonstruieren, muss der Selbstkommentar aus den Werken und ihren Kontexten herausgearbeitet werden. Als Erstes lassen sich, wie in der Malereitheorie, die Ursprungslegenden der Textilproduktion analysieren (vgl. Kruse 2003). Klassische mythologische Figuren wie Penelope (Homer: *Odyssee*, 2, 93–119), Arachne und Philomela (Ovid: *Metamorphosen*, 6, 5–150 und 441–670) personifizieren und charakterisieren in der Literatur und in den bildenden Künsten, beispielsweise in Diego Velázquez' Gemälde *Die Spinnerinnen* (Madrid, Prado, Mitte des 17. Jahrhunderts), bestimmte künstlerische und handwerkliche Tätigkeiten, damit verbundene Tugenden und Laster oder auch ästhetische Positionen wie den malerischen Kolorismus (vgl. Krieger 2002; Ballestra-Puech 2006).

In der Antike wurzelt auch die Verbindung zwischen Weiblichkeit und textiler Heimarbeit, die bis heute wissenschaftssoziologisch zu einer geschlechtlichen Konnotation des textilen Mediums geführt hat, die von der zeitgenössischen Kunst und Kunstwissenschaft analysiert und in Frage gestellt wird (vgl. Parker 1984). Auch in der jüdisch-christlichen Tradition finden sich Gründungsmythen des Textilen, etwa die Stiftshütte Mose als von Jahwe in Auftrag gegebenes textiles Bauwerk (*Exodus*, 25–27, 36–

39) oder die Bildtradition der Gottesmutter Maria, deren textiles Handwerk die Inkarnation symbolisiert (vgl. Wyss 1973; Rudy/Baert 2007). Mediale Eigenschaften von Stoff, vor allem seine Funktion des Verhüllens und Enthüllens, sind in das christliche Bildverständnis eingeflossen, dann auch in den genre-reformatorischen Kunstbegriff, und materialisieren sich in ikonischen Textilbildern und Kontaktreliquien, vor allem in jenen Stoffträgern, in denen sich das Antlitz Christi (*mandylion*, *vera icon*, Veronika, *sudarium*) abgebildet findet (vgl. Krüger 2001; Wolf 2002; Endres/Wittmann/Wolf 2005).

Des Weiteren kann dem *paragone* mit anderen bildenden Künsten sowie der Literatur nachgegangen werden, um die mediale Identität der Textilkünste zu definieren (vgl. Weddigen 2011a,b). Zum Beispiel imitiert Raffael in billigen Wandmalereien teure Tapisserien auf illusionistische Weise (Vatikanpalast, Anfang des 16. Jahrhunderts), womit auf die Spezifika textiler Raumdekoration angespielt wird, wie etwa auf die Schwere, Faltbarkeit, Unebenheit und Wandelbarkeit textiler Bilder.

Betrachtet man das Medium als den Träger oder Körper des Bildes (vgl. Belting 2001, 11–56), so zeigt sich die Besonderheit des Textils darin, dass es Bild und Träger zugleich sein kann und dass es, im Gegensatz zu den piktoralen Illusionsmedien, körperlich, materiell, handwerklich und opak bleibt. Weitere intermediale Effekte, wie etwa Gianlorenzo Berninis steinerne Wandbehänge, erkunden die jeweiligen Mediendifferenzen.

Textile Bilder und Räume, die sich über die Vormoderne hinaus gehalten haben und in der zeitgenössischen Kunst neu erprobt werden, bieten Anlass zu einer alternativen mediengeschichtlichen Narration der Geschichte des zentralperspektivischen, transparenten, homogenen Bildraumes (vgl. Panofsky 1927). Dadurch, dass das Textile die Wahrnehmung und die Vorstellung von Raum, Zeit und Gesellschaft mitbestimmt, kann es ein ›Medium‹ im umfassenden Sinne genannt werden. Die erst ansetzende transdisziplinäre Erforschung des textilen Mediums trägt somit zu einer umfassenderen Medienikonologie bei.

## Literatur

- Adamson, Glenn: *Thinking Through Craft*. Oxford/New York 2007.
- Alberti, Leon Battista: *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei. De statua – De pictura – Elementa picturae*. Hg. von Oskar Bätschmann/Christoph Schaublin/Kristine Patz. Darmstadt 2000.
- Baader, Hannah/Müller Hofstede, Ulrike/Patz, Kristine/Suthor, Nicola (Hg.): *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*. München 2007.
- Ballestra-Puech, Sylvie: *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*. Genf 2006.
- Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt a.M. 1985 [frz. 1967].
- Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a.M. 1977, 7–4.
- Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1982.
- Brassat, Wolfgang: *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*. Berlin 1992.
- Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt a.M. 1995 [frz. 1988].
- Droste, Magdalena/Ludewig, Manfred (Hg.): *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*. Berlin 1998.
- Eberlein, Johann Konrad: *Apparitus regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*. Wiesbaden 1982.
- Emery, Irene: *The Primary Structures of Fabrics. An Illustrated Classification* [1966]. London/Washington 1994.
- Endres, Johannes/Wittmann, Barbara/Wolf, Gerhard (Hg.): *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*. München 2005.
- Farago, Claire: *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*. Leiden/New York/Kopenhagen/Köln 1992.
- Ganz, David/Rimmele, Marius (Hg.): *Kleider machen Bilder. Vormoderne Strategien vestimentärer Bildsprache*. Emsdetten/Berlin 2012.
- Harlizius-Klück, Ellen: Weben, Spinnen. In: Ralf Konersmann (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt 2007, 498–518.
- Holenstein, André/Meyer Schweizer, Ruth/Weddigen, Tristan/Zwahlen, Sara Margarita (Hg.): *Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung*. Bern 2010.
- Kemp, Wolfgang: Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), 219–240.
- Krieger, Verena: Arachne als Künstlerin. Velásquez' *Las hilanderas* als Gegenentwurf zum neuplatonischen Künstlerkonzept. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65/4 (2002), 545–561.
- Krüger, Klaus: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München 2001.
- Kruse, Christiane: *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*. München 2003.
- Kuchenbuch, Ludolf/Kleine, Uta (Hg.): *Textus im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*. Göttingen 2005.
- Lee, Rensselaer W.: *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*. New York 1967.



- Livingstone, Joan/Ploof, John (Hg.): *The Object of Labor. Art, Cloth, and Cultural Production*. Chicago/Cambridge, Mass. 2007.
- Masheck, Joseph: The carpet paradigm. Critical prolegomena to a theory of flatness. In: *Arts magazine* 51(1976), 82–109.
- McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf 1968 (engl. 1964).
- Mendelsohn, Leatrice: *Paragoni. Benedetto Varchi's Due lezioni and Cinquecento Art Theory*. Ann Arbor 1982.
- Meyer, Heinz: *Textile Kunst. Zur Kulturosoziologie und Ästhetik gewebter und geknüpfter Bilder*. Frankfurt a.M. 2000.
- Nixdorff, Heide (Hg.): *Das textile Medium als Phänomen der Grenze – Begrenzung – Entgrenzung*. Berlin 1999.
- Panofsky, Erwin: Die Perspektive als ›symbolische Form‹. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925* (1927), 258–330.
- Parker, Rozsika: *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. Kent 1984.
- Preimesberger, Rudolf: *Paragons and Paragone. Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*. Los Angeles 2011.
- Rudy, Kathryn M./Baert, Barbara: *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and Their Metaphors in the Late Middle Ages*. Turnhout 2007.
- Scheid, John/Svenbro, Jesper: *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain* [1994]. Paris 2003.
- Schneider, Birgit: *Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei*. Zürich/Berlin 2007.
- Schulte-Sasse, Jochen: Medien/medial. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. von Karlheinz Barck. Stuttgart/Weimar 2010, 4, 1–38.
- Schwarz, Michael Viktor: Medienwissenschaft. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe* [2003]. Stuttgart/Weimar 2011, 285–288.
- Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1860–1863.
- Stoichita, Victor I.: *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Paris 1993.
- Varchi, Benedetto: *Paragone: Rangstreit der Künste*. Hg. von Oskar Bätschmann/Tristan Weddigen. Darmstadt 2012.
- Vasari, Giorgio: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti nelle redazioni del 1550 e 1568*. Hg. von Rosanna Bettarini/Paola Barocchi. 6 Bde. Florenz 1964–1987.
- Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2001.
- Wagner, Monika (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. München 2002.
- Wagner, Monika: Material. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 3. Hg. von Karlheinz Barck. Stuttgart/Weimar 2010, 866–882.
- Warburg, Aby M.: Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen. In: *Zeitschrift für bildende Kunst* (1907), 41–47.
- Weddigen, Tristan (Hg.): *Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature*. Emsdetten/Berlin 2011a.
- Weddigen, Tristan (Hg.): *Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium*. Emsdetten/Berlin 2011b.
- Wolf, Gerhard: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München 2002.
- Wyss, Robert L.: Die Handarbeiten der Maria. Eine ikonographische Studie unter Berücksichtigung der textilen Techniken. In: *Artes minores. Dank an Werner Abegg*. Hg. von Michael Stettler/Mechthild Lemberg. Bern 1973, 113–188.
- Zitzlsperger, Philipp (Hg.): *Kleidung im Bild: zur Ikonologie dargestellter Gewandung*. Emsdetten/Berlin 2010.

Tristan Weddigen